

# Un mapa conceptual para el arte urbano<sup>1</sup>

Álvaro Ricardo Herrera-Zárate<sup>2</sup>

Universidad Nacional Autónoma de México

Fotografías del autor

Fecha de recepción: 04/09/2011. Fecha de aceptación: 15/11/2011.

## Resumen

La coexistencia de objetos sólidos y acciones artísticas efímeras o temporales, en los espacios públicos de las ciudades contemporáneas, genera un campo de múltiples posibilidades que el autor clarifica a partir de referentes artísticos y reflexiones conceptuales. El amplio panorama de obras artísticas urbanas presentes en las ciudades incluye las de carácter histórico o conmemorativo, las de carácter estético o plástico, las intervenciones temporales que se relacionan con huellas y sutiles marcas en el territorio, y los proyectos de corte antropológico que se basan en grupos humanos. El artículo propone una estructura de cuatro conceptos para ubicar esas manifestaciones, a partir de la cual se puede realizar un mapeo de las mismas: monumentos, esculturas, intervenciones y proyectos comunitarios. Se concluye que la elaboración del mapa conceptual, esbozado en el artículo, permite una visión amplia y clara del arte urbano y sus actuales posibilidades, que pueden y deben ser cruzadas horizontalmente, pues una intervención en un sitio específico puede llegar a convertirse en algo tan emblemático como un monumento nacional.

## Palabras clave

Ciudad, arte, monumentos, esculturas, intervenciones, proyectos comunitarios.

## A concept map for urban art

### Abstract

*By means of various art references and conceptual meditations, the author clarifies how the coexistence of tangible objects and ephemeral artistic actions within public space of contemporary cities can produce a field of multiple possibilities. Since the wide range of artworks present today in urban contexts include those with a commemorative or historical character, the ones more interested in aesthetics, the temporal interventions dealing with imprints and markings on the territory, and those of an anthropological approach based on human groups, the article proposes a four-concept structure to organize art manifestations from which it is possible to map them like monuments, sculptures, interventions, and community projects. As a conclusion, the concept map sketched in the article allows for an extensive and clear vision of urban art and its current possibilities; a map that could (and should) be crossed horizontally, given that a site-specific art intervention can become such an emblematic object like a national monument.*

### Keywords

*City art, monuments, sculptures, interventions, community art projects.*

<sup>1</sup> El artículo hace parte de la Tesis de Maestría titulada: *Un mapa conceptual y una historia cotidiana (arte urbano y ciudad de México)*; realizada para obtener el título de Maestro en Artes Visuales con orientación en Arte Urbano. UNAM, México D.F. 2005; bajo la beca JÓVENES TALENTOS del Banco de la República.

<sup>2</sup> Artista Plástico Magna Cum Laude, Universidad de los Andes, Bogotá. M.Sc en Artes Visuales con orientación en Arte Urbano de la Universidad Nacional Autónoma de México. M.Sc (c) en Teatro y Artes Vivas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. alvaroric2@gmail.com



## Introducción

**Arriba.** *Ángel de la Independencia. Paseo de la Reforma, Ciudad de México.*

La amplitud del campo de las manifestaciones artísticas en la ciudad actual hace necesario replantear lo que cabe dentro del término arte urbano, y a su vez, construir un mapa conceptual de dicho territorio. Ese mapa no es un gráfico esquemático sino un conjunto de opciones discursivas, que en algunos casos se arraigan en espacios geográficos claros, como también en otros más flexibles y no localizables dentro de una cartografía convencional de la ciudad.

Para la construcción del mapa conceptual se propone una clasificación que reúna las distintas opciones y manifestaciones de arte público, y específicamente, de arte en el ámbito urbano. Para ello fue fundamental la investigación bibliográfica y visual a partir de referencias a distintos niveles en las historias del arte local, regional y mundial. Aquí se busca establecer un marco general que permita reflexionar tanto en los trabajos pasados como posibilitar las manifestaciones venideras, apoyado con algunos ejemplos de diversas procedencias. En términos generales, las categorías que se exponen surgen de la relación del trabajo artístico con su espacio de localización, así como del análisis de su intención y el estudio de su interacción con el público.

Al realizar una observación del arte urbano que actualmente coexiste en las ciudades latinoamericanas, encontramos un amplio panorama fragmentado y disperso como las mismas metrópolis. Es allí donde se hace necesario construir un marco de referencia que pueda dar

cabida a una gran cantidad de trabajos disímiles que van desde las estatuas de personajes históricos, pasando por los inmensos objetos escultóricos abstractos o figurativos que rompen con el paisaje, hasta las experiencias que involucran intercambios efímeros con la ciudad o la acción directa con grupos de habitantes. Esbozadas de esta manera vemos cuatro tipos distintos de aproximación a la trama urbana, los que denomino: monumentos, esculturas, intervenciones y proyectos comunitarios.

En cuanto a la primera de las categorías que propongo, la de monumentos, observamos que son más los casos fallidos que los aciertos. La idea de identidad que proponen se diluye por una falta de relación con la gente y su emplazamiento. Son realmente escasos los monumentos que cumplen con su función conmemorativa y además logran valores formales y contextuales importantes. *La columna de la Independencia* en la Ciudad de México puede ser un ejemplo exitoso aún hoy en día, a pesar de los dramáticos cambios que han sufrido sus alrededores en los últimos cien años.

Si en ocasiones es difícil distinguir entre monumentos y esculturas, esto se da justamente por la desmedida y descontrolada aparición de éstos en la ciudad. Sin embargo si estudiamos el desarrollo de la escultura en la historia del arte, cabría pensar que lo que se ha dado en llamar monumentos es evidentemente escultura, pero entendida en términos anteriores al arte moderno, en donde la noción de pedestal resultaba fundamental, mientras que la escultura artística de la ciudad, esa segunda categoría que utilizo, se enfoca a las manifestaciones modernas donde hay un claro predominio del arte moderno. La diferencia entre unos y otros no es una línea tajante y refiere más a asuntos de intención, de legitimación y de contenido. La lógica del monumento conmemorativo, con su pedestal, su placa, su historia, es anterior a la expansión de la escultura en el siglo XX, y se veía predeterminada por la figura clave de Rodin ya desde el siglo XIX (Krauss, 1996: 165). A partir de él, lo escultórico se separa de su pedestal y entra en un territorio autónomo donde el emplazamiento y lo conmemorativo pasan a un segundo plano, predominando un sentido de universalidad, de exhibición y de localización. A pesar de lo anterior, existen casos muy interesantes de monumentos abstractos y contextualizados, los cuales aún son incomprensidos y descalificados por fuerzas políticas tradicionalistas. El más importante es el caso del *Memorial a los veteranos de Vietnam* de Maya Lin, en la ciudad de Washington D. C. (Finkelpearl, 2001: 111)

Desde una visión que quiere ser propositiva, este trabajo de investigación muestra el panorama general para apoyarse, al final, solamente en las propuestas actuales, donde la escultura entendida como antes, ya no tiene cabida. Los puntos uno y dos del mapa conceptual son referencias con las que se puede dialogar, mas no son modelos a seguir de la misma manera en que se ha venido haciendo, sino todo lo contrario, son concepciones que merecen ser revisadas en relación a lo que es el arte urbano. Este concepto no debe ser entendido como urbanismo o diseño de la imagen de la ciudad, sino como arte primordialmente conceptual, específico y contextualizado.

Hoy muchas fronteras se han borrado y es muy común encontrar que el arte puede ser cualquier cosa, pero sin duda es necesario hacer ciertas distinciones donde deben volver a marcarse unos límites disciplinarios, pensando que lo fundamental como campo de acción del arte es el terreno del pensamiento y el debate de ideas, más que asuntos de moda o estética. Desde el análisis y la relevancia de las ideas implícitas deben estudiarse las categorías que llamo intervenciones y proyectos comunitarios. Aquí, sobre todo, hay que moverse con cautela, dada la actual proliferación de estas realizaciones, la mayoría hechas por artistas jóvenes, quizás en algunos casos impulsados por la falta de espacios expositivos. Este es un asunto que implica una pregunta sobre la seriedad con que se asumen los contextos y la efectividad de lo planteado por algunas intervenciones.

El término de proyectos comunitarios lleva implícito que existe un grupo humano previo, reunido o no en un espacio geográfico especial, pero también entra aquí el entendimiento de comunidad como sitio discursivo, conceptual, que es donde se ha movido gran parte del arte actual, conocido hoy en día como arte de sitio específico y “arte etnográfico”. Esta es una opción importante para los nuevos artistas, ya que entran en juego lo multidisciplinario y lo antropológico (Foster, 1996: 180).

El asunto del público en lo referente al arte urbano es muy interesante, tanto que podría realizarse un estudio a partir de los fenómenos de recepción, lectura y participación de la gente en la ciudad y con el arte en ella. También habría que analizar la conveniencia de los públicos específicos que deberían tener en cuenta los agentes que se dedican a encargar y a ubicar obras artísticas.

De una manera renovada pueden surgir propuestas artísticas que revaloren los términos convencionales de arte y público, donde se vea que el arte urbano no es simplemente embellecimiento, ni arquitectura y mucho menos se trata de emplazar indiscriminadamente unos objetos escultóricos en cualquier parte de la ciudad. Es sobre todo un asunto de investigación de las particularidades de un sitio, incluyendo en él lo físico, lo social, lo conceptual, lo antropológico, lo significativo social o lo imaginario colectivo.

Hay arte público que no es urbano, como es el caso del *Land Art*, también podría existir arte urbano que no sea público o en tal caso que no sea para todos los públicos. Lo importante es su interés conceptual orientado a la formulación de ideas que analicen algún aspecto de la compleja y complicada vida del hombre en la ciudad.

La preponderancia de un modelo fuerte del arte en la ciudad puede ser reemplazado por un nuevo paradigma flexible, que trabaje en los intersticios urbanos. Un modelo no monumental, no impositivo, que premie lo específico y lo relacional. Dicho modelo no está ubicado en los dos primeros términos del mapa conceptual que propongo, sino en las intervenciones y los proyectos comunitarios. Algunos conceptos de ese modelo anterior deben ser cuestionados por otros más acordes a la nueva época que vivimos y a las relaciones que hoy en día establece la gente con su ciudad.

## Monumentos

Desde hace varios siglos este tipo particular de manifestación escultórica ha hecho su aparición en la ciudad. En un comienzo, ligados a un culto religioso sirvieron y aún funcionan como la marca de un determinado lugar de peregrinaje. Posteriormente, con la preponderancia de estados laicos, dichos monumentos comienzan a tener un carácter más institucional y político. Es así como proliferan en las nuevas naciones de América todo tipo de imágenes de héroes de las gestas de independencia, emplazadas en los centros históricos de las ciudades o en los puntos exactos donde sucediera un determinado acontecimiento nacional. El monumento tiene entonces una fuerte carga conmemorativa que busca ser perpetuada en la memoria de una ciudad. El bronce o la piedra, de lo que usualmente están hechos, pretenden ser eternos o por lo menos muy duraderos e incorruptibles, de la misma manera como debe ser el efecto que los monumentos produzcan en la gente. Esto último tiene que ver con la necesidad de los estados jóvenes de buscar simbólicamente una unión como nación, donde la institucionalidad debe ser mostrada como algo sólido y legítimo ante un pueblo altamente analfabeta.

Provenientes de una tradición realista, buscan su significado desde el ícono. Se trata de figuras que mantienen la imagen de un determinado personaje o la alegoría a un hecho histórico, tendiendo sus imágenes a convertirse en referencias visuales determinantes en el imaginario local. Los monumentos son por esta razón susceptibles de reproducciones comerciales de todo tipo, difundiendo aún más su pretendido carácter instructivo. La relación que el público establece con ellos mantiene un tono formativo, donde estos son pieza fundamental para apoyar visualmente una historia. Un monumento básicamente da una información, muchas veces acompañada por un texto adjunto donde se pueden leer fechas, datos o eventos en torno a él.

Estas características exigen un observador receptivo, dispuesto a adquirir el conocimiento que le es mostrado.

El lugar de ubicación de este tipo de arte público se conserva históricamente como aquel donde de alguna manera se concentra un poder. Es por esto que la plaza principal de la ciudad es ese centro del Estado en el que usualmente se establece un monumento: Plaza San Martín (Lima), Plaza de Bolívar (Bogotá). Posteriormente, con el crecimiento urbano, nuevos ejes de importancia surgieron para ordenar las ciudades y así nuevas plazas con sus respectivos monumentos: La *Columna de la Independencia* ubicada en un vital punto del Distrito Federal o el *Obelisco* en la Av. 9 de Julio en Buenos Aires, son apenas dos ejemplos cercanos.

Luego de realizadas las conmemoraciones del siglo XIX y principios del XX, nos encontramos en la actualidad ante una nueva clase de pequeños monumentos, que no parecen el premio a una determinada acción heroica. En el caso particular de la ciudad de Bogotá, no es raro ver de un día para otro, la aparición de una nueva estatua por decreto, para honrar la memoria de un ex presidente, candidato político, periodista o humorista. Existen también otros temas que no refieren a pequeños tributos personales sino a la exaltación de particularidades locales. Una compilación importante de este tipo de arte en ciudades y pequeñas poblaciones es el libro *Monumentos Mexicanos* coordinado por la artista Helen Escobedo y el apoyo fotográfico de Paolo Gori (1992). En él podemos encontrar reseñados monumentos tan disímiles como los realizados en memoria del sombrero, a las madres, al agente aduanal, al caracol, al camarón o al grillo Cri Cri.

En cuanto a la escala de estos nuevos monumentos ya no predomina sino una escala modesta que depende, en la mayoría de los casos, del presupuesto que se destina a su construcción. Usualmente los autores de estos trabajos tridimensionales son artistas de reconocimiento en circuitos pequeños





Arriba. Hemicíclo a Juárez. Alameda Central, Ciudad de México.

o muy específicos. Gran parte de esas obras se realizan por encargo o por convocatoria desde entidades oficiales. La grandeza del héroe, debe equivaler, si es posible a la grandeza de su estatua, cosa que evidentemente no sucede en todos los casos. Independientemente de la cuestión escalar, un monumento actual lleva su especificidad en esa voluntad por la cual fue creado. Los diminutos bustos son cortos en impacto visual, pero grandes en implicaciones políticas y en las relaciones que evidencian sobre el manejo burocrático con el que aún se maneja el arte en la ciudad. Los cruces entre escala e intención monumental se pueden situar en una amplia línea que va desde la exageración de un rasgo del cuerpo (cabeza de Bolívar, cabeza de Juárez o de Laureano Gómez), hasta la escala natural de la figura humana. De otra parte, cuando se trata de monumentos a objetos, la sobredimensión resulta ser la norma.

El concepto de lo monumental ha sido apropiado y analizado de distintas formas por el arte contemporáneo, entre los ejemplos más representativos cabe anotar el del artista norteamericano Robert Smithson quien en 1967, realizara su obra titulada *A Tour of the monuments of Passaic, New Jersey*, donde hace una parodia a los diarios de viajeros, actuando como explorador, en los lugares de su natal Passaic.

Estos nuevos monumentos “en vez de hacer surgir en nosotros el recuerdo del pasado, parecen querer hacernos olvidar el futuro” (Careri, 202: 170). En esta obra de Smithson, el asunto crucial es el paisaje entrópico, es decir, aquel en donde el desorden urbano se combina con el desgaste natural. La entropía refiere a ese estado irreversible del cual todo sistema participa. La ciudad no escapa a este estado, sino que al contrario, parece ser su elemento definitorio. La ruina de los viejos monumentos da paso al asombro de los nuevos. Un viaje por la ciudad nos puede mostrar la preponderancia de otras imágenes (entrópicas), que poco a poco se vuelven los íconos de nuestra era actual.

Quiero incluir un ejemplo concreto que demuestra la actual relación problemática de la ciudad y el emplazamiento de monumentos conmemorativos. Es un ejemplo también del interés de los artistas actuales no sólo por realizar obra pública sino por cuestionarse lo que pasa hoy en día en las urbes contemporáneas. El siguiente es un escrito de la artista lituana Marjetica Potrc:

“...me gustaría contar una anécdota que me ocurrió en Vilna (Lituania) hace unos años. Hará más o menos cinco años, se tenía que erigir un monumento dedicado a un héroe nacional en la plaza principal



**Arriba.** Pequeño busto de Juárez.  
Insurgentes Sur, Ciudad de México.

de Vilna, la capital, para celebrar la independencia de Lituania. El monumento representaba una figura montada a caballo sobre una enorme pendiente artificial de roca, era una pieza bastante grande. Me pareció bastante sorprendente cómo la escultura se fue desplazando por toda la plaza durante semanas con el objeto de determinar cuál sería la ubicación más adecuada. Por supuesto, no había lugar adecuado para la escultura, ya que, en el lapso de tiempo entre el encargo y la ejecución, algo le ocurrió al espacio en el que tenía que haber sido ubicada. No fue nada físico, por supuesto, fue sólo un cambio en la percepción y de la percepción. Todos sabemos que no existe el llamado espacio neutral, y una vez el deseo que le da forma —en este caso un Estado nacional— se convierte en realidad, el deseo se desplaza a otra parte. Quizás los lituanos no necesitaban ver representada la independencia en una figura ecuestre, al fin y al cabo. Los europeos se encuentran en una situación similar hoy en día” (Potre, 2003: 61).

## Esculturas

La escultura como tal y separada de la lógica del monumento, como lo menciona Krauss, viene impulsada por una mentalidad moderna, de la cual su punto culminante lo marca la llegada del arte abstracto (Krauss, 1996: 292). En una línea paralela podemos ubicar toda una serie de escul-

turas no conmemorativas y figurativas en distintas ciudades del mundo. Obras del norteamericano Claes Oldenburg, como *Batcolumn* de 1977 o *Spoonbridge and Cherry* de 1988, la primera en Chicago y la segunda en Minneapolis, son un buen ejemplo del diálogo de lo escultórico con el paisaje urbano y la arquitectura, dejando atrás las pretensiones de conmemorar a un determinado personaje o un suceso especial. La actitud de Oldenburg así como la del también norteamericano Jeff Koons, con trabajos como *Puppy*, es un asunto de exploración plástica y estética que se trabaja desde lo lúdico y lo irónico. Los materiales de *Puppy* son distintos a los tradicionalmente utilizados en la escultura urbana, ya que se trata de plantas vivas. Aunque en este caso podemos pensar que se trata de algo efímero, su estructura interna, su intención y la logística que implica la obra, tienden a convertirla en algo tan perdurable en el tiempo como las obras de Oldenburg. Buscando ejemplos más cercanos podemos decir que las vanguardias que retomaron los artistas latinoamericanos desde un sabor propio, postulando una visión nacional distinta a la puramente conmemorativa, comenzaron a cambiar la forma y el contenido artístico. Desde México hasta el Brasil se rescata un pasado que se revalora y se reescribe desde la experimentación de materiales, espacios y relaciones. Como producto de este auge de progreso en el cual el diseño, la arquitectura y el arte aportaron su cuota de importancia, surgen en todo el continente diversos proyectos escultóricos como *Las torres de Ciudad Satélite* de Matías Goeritz y Luis Barragán, en el Distrito Federal; el movimiento Neo-concreto en Brasil; la utopía de Brasilia; o el arte cinético Venezolano, que dejó su impronta en muchas ciudades del mundo. El *Ala Solar* de Alejandro Otero, es el ejemplo bogotano de este último caso.

Desde la vertiente figurativa uno de los artistas de mayor recordación para el público en general es Fernando Botero. Su estrategia, que se asemeja a la del también escultor mexicano, Sebastián, es la de donar su obra a distintas ciudades a cambio del



**Arriba.** *El Caballito*. Obra del escultor mexicano Sebastián. Ciudad de México.

reconocimiento público que esto implica. Para Medellín es motivo de orgullo contar con su plaza de esculturas de la misma manera que para el artista es un asunto muy conveniente. Esta es entonces otra de las estrategias con las que se va conformando el arte en las ciudades, en muchos casos sin la concertación de todos los implicados.

Las esculturas se relacionan con su emplazamiento principalmente desde el campo del diseño y la planificación urbana. Su lugar, en la mayoría de los casos, ha sido construido o rehabilitado para recibirlas. Se trata de nuevos parques y plazas que podemos encontrar a lo largo de las ciudades, procurando servir como espacios de descanso y esparcimiento para los habitantes. El público que tiene acceso a las esculturas busca en ellas y en su entorno una relación estética, un deleite visual, una cierta destreza por parte del artista en el manejo de los materiales, así como la propuesta de formas interesantes. En este caso, el espectador toma una posición donde la información específica de la escultura (autor, título) pasa a un segundo plano. Aquí, el valor plástico que tenga un determinado trabajo resulta clave para su buen recibimiento. Factores como la escala, el fácil acceso, el color, la originalidad y la buena construcción, se vuelven las tablas de juicio de la obra.

Las obras de esta categoría corresponden a otra manera de lograr una identificación nacional, esta vez en una estrecha relación con valores estéticos y culturales. Los signos que proponen son del tipo simbólico, aunque en algunos casos podemos encontrar íconos simplificados por la geometría o casi totalmente abstractos. Los representantes de esta nueva clase de exaltación no son otros sino los consagrados maestros del modernismo local, los que en el mejor de los casos se han enfrentado al mundo del arte y lo han conquistado. Las manifestaciones de generosidad artística, representadas en la donación de obras, junto con el apoyo de un plan de soporte desde los gobiernos locales, que permita la ubicación de nuevas piezas a nivel urbano, es un síntoma que debe ser analizado con cautela ya que no es suficiente con la aparición constante de nuevos parques adornados con ellas. Es importante que, paralelamente, se impulsen programas pedagógicos y de contacto del habitante con el arte en su ciudad, para que de esta manera, ese museo ciudadano, sea mejor aprovechado y funcione positivamente como un aglutinador de la identidad. Independientemente de su valor estético y su apoyo al urbanismo, se han de rescatar sus propuestas conceptuales; una exposición de los datos mínimos o una inducción guiada en los mismos sitios de emplazamiento es necesaria y justa con un público que en su mayoría tiene un acceso limitado a museos y galerías.

Parte de lo anterior parece bastante lejano hoy en día, sobre todo en países como México donde se ve toda clase de esculturas emplazadas sin ningún orden y rigor, además de contar con muy poco mantenimiento. Tampoco las obras de los artistas *genios* de su modernismo local se escapan a las inclemencias del tiempo. En otros contextos como el europeo, las cosas no son del todo distintas, veamos lo que dice Marjetica Potrc:

“Últimamente estoy pasando más tiempo en ciudades europeas. Al caminar por las calles de Liubliana, en donde vivo, no me encuentro con demasiadas esculturas abstractas. De hecho, hay muy pocas. Hace poco he decidido que los habitantes de Liubliana



tienen suerte de permanecer libres de todas esas abstracciones geométricas que abarrotan cualquier ciudad alemana al uso. Sin embargo, no era eso lo que pensaba antes de las transformaciones políticas. Entonces la escultura moderna parecía garantizar que el espacio urbano fuera democrático, no ideológico. Hoy en día, creo que vivimos en un espacio posdemocrático. Por eso opino que las esculturas públicas de tipo abstracto no son algo necesariamente deseable” (Potrc, 2003: 67).

## Intervenciones

Los trabajos de intervención tienen una especial relación con los del arte de instalación. Lo anterior radica en la posibilidad de una doble instancia o de un doble proceso, en donde es claro que una intervención tiene dos públicos: aquél que la presencia y el que conoce de ella por su registro o su huella. Con la instalación sucede algo similar: un público la recorre y otro puede ver fotografías en un catálogo o un libro. En los dos casos hay algo que se pierde y algo que se recupera. La presentación de los resultados de un proceso de intervención puede ser una instalación, así como la intervención misma puede llegar a constituir una instalación en un espacio urbano. Visto así, la movilidad, debe ser una especie de virtud en los nuevos artistas instaladores-interventores; una movilidad que les permita girar del sitio específico en el que realizan la intervención o la instalación, al no sitio (el libro, el catálogo, el documento que registra), el que a su vez debe ser tratado específicamente.

Existen varios tipos de intervenciones según el procedimiento usado por el artista, que por lo general tienen en común un elemento que se inserta en la cotidianidad de un espacio o un proceso. El elemento insertado funciona como una interferencia física o visual que comienza a interactuar con los demás aspectos inherentes al lugar. En ocasiones, el objeto de intervención puede llegar a ser el mismo cuerpo del artista, en cuyo caso se estaría interviniendo desde el performance, o puede ser simplemente una sutil marca gráfica sobre un elemento del paisa-

saje, en donde estaríamos en el campo del dibujo y la ciudad estaría funcionando como un soporte social e históricamente cargado. Desde el aspecto de la permanencia tampoco hay algo tajantemente establecido. Una intervención puede ser un gesto efímero o tener un carácter perdurable si usa elementos en relación a lo escultórico o lo arquitectónico. El grupo SITE en Estados Unidos, quienes desde 1970 han trabajado por esta última vía, resultan paradigmáticos en cuanto a sus materiales y sitios de intervención. Ellos proponían “una relación del arte y la arquitectura, conceptual y filosóficamente integrados” (Xibile Muntaner, 1995: 219).

Un ejemplo sencillo en cuanto a su ejecución, más no en cuanto a su accionar político, es el trabajo de la artista chilena Lotty Rosenfeld, quien cruzaba las líneas del pavimento con otra línea, formando de esta manera *Una milla de cruces* o *Una herida americana* (Rosenfeld, 1993). Desde el campo de las intervenciones más efímeras y en relación a las acciones plásticas quiero citar dos ejemplos donde el recorrido en la ciudad es fundamental. El primero, el del brasileño Tunga con su trabajo *Una experiencia de fina física sutil* donde eran protagonistas tres personas: dos que recorrían el centro de Nueva York en rutas con referencias a la cinta de Moebius, y un tercero, que registraba la experiencia de interacción de los otros cuerpos (Tunga, 1997: 9). El segundo caso es el de Francis Alÿs y sus desplazamientos por el centro de Ciudad de México: caminando, arrastrando bloques de hielo o deshaciendo madejas de hilo (Alÿs, 2004).

Con lo anterior se esboza la importancia actual del “viaje” a través de la ciudad como una forma de entenderla. El artista que procede de esta manera confronta su rutina y su propio mapa de recorridos con las distintas redes urbanas. En este ir y venir aparecen una serie de lugares específicos, que con el tiempo pueden convertirse en sitios para el arte, según el distinto proceso de cada artista.



**Arriba.** Proyecto CAI. Intervención urbana, Antiguos CAI, Bogotá. Álvaro Herrera, 1999.

El impulso que ha tenido este tipo de trabajos hace pensar en el peligro que puede conllevar una cierta moda al respecto; una moda donde todo vale y todos pueden intentarlo. Este auge interventor tiene que ver también con una relativa economía de recursos, ya que en términos generales resulta más económico el acceso al espacio público que al privado, y por otra parte, los materiales de intervención pueden resultar gratuitos en comparación a los costos de otras prácticas artísticas. La relatividad de dicha economía se debe a que la realización de una intervención puede ser costosa en cuanto al uso y gasto de otros recursos aparte de los económicos. El principal valor a tener en cuenta es sin duda el temporal, debido a que la escala de las mega-ciudades y la cantidad de signos y acontecimientos en ellas, exige paciencia, reiteración y una buena dosis de manejo del caos. La velocidad, el tiempo, el espacio y la experimentación de diversas aceleraciones en la ciudad, hacen del trabajo de intervención un verdadero asunto de conocimiento y coordinación.

Varias de las intervenciones usan en su proceso de desarrollo el tercer tipo de signo dentro de la clasificación de Peirce: el índice (Peirce, 1988: 120). La actualización del signo indiciario se inicia desde los años setentas, directamente relacionada con

experiencias urbanas efímeras, así como con los trabajos de arte de la tierra dentro de la categoría que Krauss llama: “marcación de sitios”. Las ideas de huella, registro y marca son desde ese momento utilizadas como tema y como procedimiento de investigación de las nuevas generaciones de artistas que contrapusieron su trabajo al legado modernista (Krauss, 1996: 300).

El trabajo de intervención utiliza, en realidad, procedimientos de doble índice (índice de un índice), esto debido al importante uso de la fotografía y el video en este tipo de proyectos. El medio fotográfico actúa como el intermediario que permite transportar y recontextualizar la intervención, siendo el que testifica que un evento artístico ha ocurrido en un sitio específico. Sitio y evento son registrados por un proceso eminentemente indiciario, ya que ha requerido del contacto físico con un referente que transfiere su imagen (huella visual) a un medio que permite reproducirla. A su vez, la intervención misma ha puesto su marca en el sitio, lo cual prueba que allí se ha llevado a cabo una acción de la cual no hay otra manera de dar testimonio. Por esa forma de operar de las intervenciones, la relación con el público es de un tipo activo y se establece desde la aparición de una duda o cuestionamiento en la cotidianidad de un espacio, en su uso y en las personas que por él circulan.

Luego de aquella interferencia y su respectivo cuestionamiento, viene un proceso activo de relación de acontecimientos y signos, de historias y espacios del cual surge para cada lector un sentido y un pensamiento. Este mismo proceso activo se da cuando el trabajo de intervención es presentado en una segunda instancia o exposición. Allí es necesario un reposicionamiento, ya que la vivencia directa del sitio y la inmediatez de la intervención se han perdido. De la claridad de montaje y la re-presentación de la intervención depende que este nuevo público originalmente no-presente, logre entrar en el proceso de lectura activa que se requiere.

En cuanto al lugar apropiado para la realización o la ubicación de una intervención urbana es importante el concepto de sitio. Este término refiere a lugares no neutros, cargados con valores históricos, espaciales, sociales y en general a aquellos que poseen unas características que pueden ser puestas en acción, en relación y en movimiento. Se trata aquí de una operación mental más que de algo físico, de un desplazamiento de ideas más que de uno de objetos.

Quiero incluir un ejemplo de intervención que servirá para conectar algunas de las ideas que componen este mapa, se trata de la obra del joven artista mexicano Héctor Zamora, en exhibición a finales del año 2004 en el Museo de arte Carrillo Gil, de Ciudad de México, titulada *Paracaidista 1608 Bis*. Este trabajo ejemplifica un accionar urbano, donde un tema como la aparición de vivienda subnormal es trasladado a un contexto de amplia visibilidad como es el del museo. Cuestiona la rígida creencia en la arquitectura como aquello ortodoxamente construido, demostrando que se puede encontrar funcionalidad, de una manera alternativa. Su obra es una estructura parásita, que toma del museo y de la escultura que se encuentra anexa a este, su sustento básico, además de servicios que hacen parte de la obra como el agua y la electricidad. Es casi una metáfora de cómo el nuevo arte urbano puede proceder con respecto al arte de las dos primeras categorías del mapa conceptual (monumentos, esculturas): debe apoyarse en él, para superarlo, dejando atrás el ornamento para entrar en proyectos de proceso y reflexión sobre la problemática urbana.

Héctor Zamora logra con esta obra una reflexión local enmarcada dentro de un lenguaje artístico que ha ido ganando terreno desde los últimos cuarenta años. Las referencias anteriores a este proyecto son claras, primero desde la obra misma de Zamora quien ha buscado intervenir la arquitectura con estructuras blandas, como en el caso de *Pneu*, en el año 2003, en la Galería Garasch, también de la Ciudad de México, y segundo desde la obra de una artista que he mencionado anteriormente, la lituana Marjetica Potrc.

Para Potrc, el sitio de intervención es ese amplio universo de la creatividad en medio de la adversidad, haciendo énfasis en cómo los habitantes de los más disímiles lugares de la tierra han logrado adaptarse y negociar con las urbes actuales, y proponiendo soluciones de vivienda funcionales, de bajo presupuesto, móviles, múltiples o parásitas. En su carrera se cuentan varias intervenciones similares a las de Zamora, producto del estudio de campo en los sitios donde se dan naturalmente ese tipo de construcciones. Completa su interesante obra, una serie de textos sobre la ciudad actual, series fotográficas, instalaciones y objetos todos relacionados con ese habitar y esa crítica al medio urbano contemporáneo.

Otro referente que ejemplifica el ánimo interventor contemporáneo en el ámbito urbano es el trabajo de Christo y Jeanne Claude. Para la crítica de arte Anna María Guash

“Cada uno de los proyectos de embalaje llevados a cabo por Christo ha implicado controvertidas campañas de opinión pública fruto de la voluntad del artista de transformar el Site —por lo común un lugar natural, un edificio o una construcción con fuertes connotaciones culturales, sociales o políticas— en la obra de arte, una obra en cualquier caso efímera de la que sólo perduran los dibujos preparatorios —con cuya venta el artista financia los proyectos— y la documentación gráfica (fotografías, filmes, etc.)” (Guash, 2000: 79).

Dentro de sus sitios de intervención más recordados e importantes están el *Central Park* en Nueva York y el *Reichstag* en Berlín. En este último ejemplo transitamos hacia un campo de relaciones que nos lleva de nuevo a pensar en lo monumental. No se trata en este caso de emplazar un ícono permanente, sino de señalarlo por medio de su ocultamiento, logrando justamente el efecto contrario, renovar en el inconsciente colectivo un símbolo de la idea de una nueva y renaciente Alemania. Este tipo de cruces dentro del mapa conceptual resulta ser una de las opciones más interesantes para los que quieran aproximarse a la ciudad desde lo artístico.

## Proyectos comunitarios

El término comunidad es entendido aquí como un grupo de personas que en un momento de su historia comparten unas características: estas características pueden hacerlos coincidir en un lugar o espacio de vivienda (un barrio, una colonia, un edificio), o pueden compartir una actividad, un trabajo o una coincidencia conceptual como pertenecer a una minoría social, racial o sexual, sin que necesariamente sea posible concentrarlos en un lugar geográfico. Es posible pensar también en la construcción de una comunidad, utilizando algunos de los aspectos anteriores o sencillamente creando otras reglas de constitución. Una comunidad así creada puede ser del orden efímero o permanente (Kwon, 2002). El trabajo con comunidades entendidas de esa amplia manera constituye un nuevo lugar hacia el que ha girado el arte contemporáneo, dentro de lo que el crítico norteamericano Hal Foster denomina la vuelta etnográfica: “El mapeado en el arte reciente ha tendido hacia lo sociológico y lo antropológico, al punto donde un mapeado etnográfico de una institución o una comunidad es hoy en día una forma primaria de arte de sitio específico” (Foster, 1996: 185).

De esta manera, otros campos del conocimiento se cruzan con el artístico, debido a la importancia que ha ido adquiriendo la visión del otro. Entre ellos la antropología aparece como la ciencia que permite el estudio de lo multicultural desde los métodos etnográficos y arqueológicos. La psicología y el trabajo social también entran en juego, para entender a la comunidad y para aportarle algo en su crecimiento y desarrollo.

Si bien, el trabajo de la intervención exigía un esfuerzo temporal, es también el nivel de los proyectos comunitarios muy exigente en cuanto a largas jornadas de trabajo de campo. Muchas veces estas jornadas de interacción personal son por sí mismas lo más importante de estos proyectos. Un ejemplo al respecto, es la ambiciosa propuesta de Mierle



**Arriba.** *Bicicletas Americanas.* Proyecto para la IX Bienal de la Habana. Álvaro Herrera, 2006.

Laderman Ukeles con el grupo de trabajadores de limpieza de Nueva York. Su obra *Hand Shake Ritual* buscaba humanizar y dignificar de una manera simbólica y real a todos los recolectores de basura, con el sencillo gesto de darles la mano (Finkelpearl, 2001: 313).

El punto más sensible cuando se realiza trabajo en comunidad es aquel de la correcta distancia con respecto al otro. De esa relación depende que los resultados del proyecto no se tergiversen y en realidad sean de doble vía. Una sobre-identificación haría perder el punto de vista del explorador, además de insertar un alto grado de interferencia. Por otro lado, una no identificación, un patronaje ideológico que ponga en un nivel superior la visión del artista-etnógrafo, anula al otro, perdiendo el proyecto todo sentido. La respuesta a la pregunta ¿cuál es esa distancia correcta?, parece resolverse en la práctica misma y en la capacidad que se tenga de comunicación y lectura de una determinada comunidad. Es también, sin duda, un asunto de intersección productiva y entendimiento mutuo.

En los proyectos comunitarios, la especificidad refiere a varios niveles interconectados: el lugar geográfico, la comunidad y una problemática propia. Una especial conjunción de estos factores es el asentamiento propicio para propuestas de acción donde el arte llega a los límites del activismo y el compro-



miso político y social. Los nuevos campos (sitios) de acción son conceptuales, o dicho de otra forma, son ideas puntuales, estudiadas en grupos humanos igualmente delimitados. Para explicar este cambio, Foster opone un trabajo de carácter horizontal al anterior tipo de trabajo, de carácter vertical:

“Varios artistas trabajan horizontalmente en un movimiento sincrónico de un asunto social a otro, desde un debate político a otro, más que verticalmente, en un compromiso diacrónico con las formas disciplinarias de un dado género o medio... Esta forma horizontal de trabajar exige que artistas y críticos estén familiarizados no sólo con la estructura de cada cultura lo suficientemente bien para mapearla, sino también con su historia, lo suficientemente bien para narrarla” (Foster, 1996: 199).

Para Hal Foster, el arte del fin de milenio puede ser estudiado dentro de dos regresos. El primero de ellos, en relación a la mirada, que siguiendo a Lacan, lo ve como un retorno de lo real sin las mediaciones que se le impusieron a lo largo de la historia, es decir, sin una serie de filtros y pantallas que intentaron hacer desaparecer o domar dicha mirada. El segundo paradigma, el del “artista como etnógrafo”, se plantea como un regreso a los referentes concretos, esta vez localizados y específicos como *otros* culturales. Este segundo punto de vista implica también el regreso a textos como *El autor como productor*, de Walter Benjamin (1998), así como también un giro hacia lo antropológico. En la época actual la antropología es vista como la ciencia que logra coordinar lo interdisciplinario, dando cabida a la alteridad, al contexto, trabajando directamente sobre la cultura de una manera autocrítica.

El trabajo de arte “casi antropológico” que menciona Foster, es aquél que apropiándose de las técnicas del trabajo de campo, como la observación participante, busca cartografiar un sitio y narrar de una comunidad aquellas historias que habían permanecido ocultas. Algunos de los ejemplos que da el autor son claros en cuanto al nuevo papel del artista, no sólo hacia una comunidad discursiva, sino en cuanto a las instituciones. Es interesante aquí

el caso de Fred Wilson en su obra *Minando el museo*, financiada por el Museo de Arte Contemporáneo de Baltimore, y realizada en 1992, en la cual Wilson actuó como un arqueólogo de la Sociedad Histórica de Maryland, “minando” su colección al seleccionar obras no a menudo exhibidas como históricas, como esposas de esclavos afroamericanos (Foster, 2001: 195). Pero también preocupa a Foster la consideración de contra-ejemplos que confirmen aquellos intentos problemáticos en la relación entre arte y comunidad.

Dentro de las posibles complicaciones, una de las más importantes a tener en cuenta refiere al asunto que hemos mencionado como la correcta distancia. Es decir, a ese difícil lugar donde el artista se ubica, no en una sobre identificación, pero tampoco en una negación del otro. La propuesta al final del texto aboga por una distancia crítica, donde los marcos de referencia de esa distancia son móviles y dependientes de la posición del observador y del fenómeno observado.

Con este marco de referencia, podemos hacer una revisión del trabajo de Francis Alÿs: *Cuando la fe mueve montañas*, realizado en 2002 en el marco de la Bienal Internacional de Lima, donde se observan los aciertos, y los posibles puntos problemáticos, en las propuestas de trabajo comunitario. El primer aspecto que resulta importante anotar es que la obra que se puede ver ha ocurrido en otro sitio, y de ella tenemos solamente su documentación. En dicha documentación encontramos tanto apuntes previos, como registros del día culminante de la acción. En varios de los apuntes se puede ubicar el trabajo de campo preparatorio, es decir, el tiempo en el que Alÿs estuvo en Lima por un periodo de 3 a 4 días, seleccionando la duna de arena, dirigiendo un grupo de agrimensura, estableciendo las condiciones de la intervención, realizando contactos con personas tanto del medio artístico como de otras disciplinas. Este trabajo de campo inicial sirvió para establecer el marco básico y dejar definidos los pasos a seguir, los cuales se siguieron coordinando a distancia, probablemente por medio de correos electrónicos.



Es necesario anotar que antes de la decisión de viajar a Lima, Alÿs tuvo que documentar su propuesta con una serie de conocimientos adquiridos por medios diversos, como la prensa, su experiencia personal en Latinoamérica, documentales, libros, etc., que le permitieron interesarse por el problema de las migraciones urbanas (debido al impacto de la actividad de grupos como Sendero Luminoso), la marginalidad, la misma situación política y social del momento en Perú y el paisaje semidesértico de la periferia limeña.

El trabajo de campo no concluyó en el proceso previo, sino que se convirtió en la manera de realizar la propuesta. El desplazamiento geológico producido durante la acción que proponía la obra es un movimiento real, en un sitio real, coordinado por el artista y sus colaboradores. La obra en sí misma es trabajo de campo, en este caso colectivo. De esto último es de donde surgen las implicaciones más importantes de esta obra, su capacidad socializadora, movilizadora de la conciencia y su impacto en comunidades amplias y diversas.

El asunto de la comunidad específica con la que trabaja Alÿs puede servirnos para mirar la distancia crítica tomada por él. Si bien su trabajo refiere a las olas migratorias, no son las personas exiliadas a la periferia, las que ahora mueven la duna. Se trata de un grupo de voluntarios, estudiantes de ingeniería, limeños también, pero no necesariamente habitantes de ese asentamiento. Aquí hay una distancia y un pensamiento que dirige la acción, dándole a cada participante su espacio justo. A la comunidad del barrio se le involucró de una manera distinta, a los estudiantes de otra, a la prensa, a los directivos de la Bienal Internacional de Lima y al público en general, de otra.

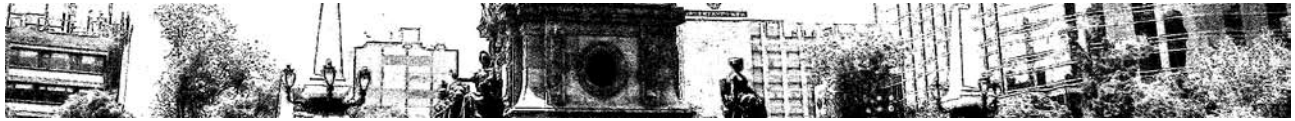
Otro aspecto importante del trabajo de Alÿs es su doble reflexividad, una con respecto al medio, a la técnica de la escultura en su campo expandido, y otra, en cuanto a las implicaciones sociales y políticas. En el primer aspecto estamos cerca a lo

planteado por Foster, en cuanto a ese movimiento temporal que tiene el arte actual, por una parte tomar aspectos de la anterior historia del arte, y por la otra, proyectarlos al futuro, de manera nueva y contextualizada.

La segunda intención, aquella de las implicaciones políticas, también tiene una relación con lo que Foster llama el trabajo horizontal, es decir, aquel que los artistas actuales realizan de un sitio discursivo a otro y no en forma vertical, dentro de las condiciones de un mismo medio de producción. Alÿs es un ejemplo entonces de esta manera de trabajar; un día en la Ciudad de México, haciendo sus intervenciones con objetos magnéticos, hielos derriéndose, y en otro tiempo dibujando y dirigiendo las pinturas que otros pintan por él, y finalmente en otro momento, analizando temas como la resistencia, la entropía o la lógica del fracaso, desde lo colectivo, y desde un acto escultórico como el movimiento de la duna de arena en la Bienal Internacional de Lima.

Un último aspecto en el que insiste Alÿs, se refiere a la posibilidad de permitir a un *otro*, narrar él mismo o participar en la narración de sus historias. Esto queda explícito en alguno de los textos que acompañan la documentación visual donde se anota que: “Los participantes de la acción son cada uno de ellos los autores de la historia. En una era de la multiplicación de las imágenes, la duna aspira a generar una multiplicación de los narradores” (Medina, 2002). Aquí estamos muy cercanos a los nuevos discursos antropológicos sobre la revisión de la autoridad etnográfica, y las propuestas de escritura múltiple, dialógica y polifónica (Clifford, 2001).

Con todo lo anterior, puede quedar claro que Alÿs hace parte, por lo menos en este trabajo, de ese nuevo paradigma del *Artista como etnógrafo*; y que ha logrado con, *Cuando la fe mueve montañas*, manejar algunos de los problemas que surgen al enfrentar la compleja relación entre arte y comunidad, entre proyecto y patrocinadores, entre intención del



artista y conveniencia curatorial, logrando al final una propuesta artística que no beneficia a un grupo restringido, a una élite institucional o económica, sino que deja abierta la posibilidad de múltiples beneficios difícilmente medibles, pero contundentes.

En estas nuevas condiciones el arte urbano encuentra un espacio ideal para propuestas diferentes al orden conmemorativo y decorativo, importando más el habitante que la imagen de la ciudad. Los signos que se pretendieron eternos e icónicos, o en otras condiciones simbólicos, sufren una caída hacia su total desmaterialización. En los casos más radicales como el de Alÿs, apenas perduran sutiles índices de algo cuyo sentido y valor radicó en la interacción directa con el otro. El receptor de un proyecto comunitario participa activamente como coproductor de la obra y no como simple espectador. Su papel no es el de leer unos signos puestos por un artista, sino producirlos él mismo. El índice de su acción es lo que puede llegarle a un nuevo público en donde se generará otro nivel de cuestionamientos, distintos a los que surgieron dentro de la comunidad participante.

Este campo que queda abierto para el arte, no deja de tener espacios problemáticos sobre los cuales se debe estar atento. El factor principal a tener en cuenta es el compromiso predeterminado de un proyecto vs. la independencia de criterio o acción del artista. En el tipo de trabajos promovidos por las Instituciones (dentro o fuera de ellas), se corre el riesgo del amoldamiento impuesto por las condiciones de quien patrocina o facilita los espacios. El recate de una zona urbana deprimida con la convocatoria de artistas, puede ser una maniobra, más que para permitir la aparición y el desarrollo de posturas interesantes, para revivir unos valores estéticos y promover una nueva clase de turismo artístico o una determinada política cultural institucional.

“Por supuesto este no es siempre el caso: muchos artistas han usado estas oportunidades para colaborar con las comunidades innovadoramente, para recuperar suprimidas historias que están ubicadas en formas particulares que son accesadas por algunos más efectivamente que otros. Y simbólicamente este nuevo arte de sitio específico puede reocupar espacios culturales perdidos y proponer contra memorias históricas” (Foster, 1996: 197).

## Conclusiones

Con todo lo anterior, he adelantado en este texto un mapeado del extenso territorio del arte urbano. Un recorrido como éste, nos permite tener una visión amplia para aproximarnos y adentrarnos efectivamente en dicho territorio. Espero que esta visión sea de ayuda tanto para el que quiere insertar una propuesta, como para el que quiere leer los trabajos ya realizados. He querido motivar una expansión del pensamiento, donde cualquier tipo de público pueda entender desde su experiencia, los puntos disímiles que han venido y seguirán ubicando en la ciudad, varias generaciones de artistas.

La coexistencia de todas las categorías aquí expuestas, es lo que enriquece, amplía y da movilidad al campo del arte en la ciudad. Son importantes polos de atención vigentes, que pueden y deben ser cruzados horizontalmente y cuestionados en nuevas obras e investigaciones culturales ciudadanas. Una intervención en un sitio específico puede llegar a convertirse en algo tan emblemático como un monumento nacional, al igual que un proyecto comunitario está en la capacidad de tener tal impacto en determinado espacio urbano, que modifique su imagen permanentemente, como si se tratara del más ambicioso trabajo escultórico. Nunca como antes el papel del artista se había vuelto tan urgente y tan variado. La suya es una posición de primera línea y la ciudad es definitivamente su inagotable horizonte.

## Referencias

- ◆ Aljys, Francis (2004) *Walking distance from the Studio*. Wolfsburg: Kunstmuseum.
- ◆ Andreotti, Libero y Costa, Javier (1996) *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*. Barcelona: Actar.
- ◆ Benjamin, Walter (1998) “El autor como productor”, en *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones 3*. Madrid: Taurus.
- ◆ Careri, Francesco (2002) *Walkscapes (El andar como practica estética)*. Barcelona: Gustavo Gili.
- ◆ Clifford, James (2001) *Dilemas de la cultura*. Barcelona: Gedisa.
- ◆ Escobedo, Helen y Gori, Paolo et. al. (1992) *Monumentos mexicanos*. México: Grijalbo - Conaculta.
- ◆ Finkelpearl, Tom et. al. (2001) *Dialogues in public Art*. Cambridge: The MIT Press.
- ◆ Foster, Hal (1996) *The return of the real: the avant-garde and the end of century*. Cambridge: The MIT Press.
- ◆ Foster, Hal (2001) *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Ediciones Akal.
- ◆ Guash, Anna María (2000) *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial.
- ◆ Krauss, Rosalind (1996) *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza editorial.
- ◆ Kwon, Miwon (2002) *One place after another, site-specific art an locational identity*. Cambridge: The MIT press.
- ◆ Medina, Cuauhtémoc (2002) Texto para la obra *Cuando la Fe mueve montañas*. Lima: Bienal Internacional de arte.
- ◆ Peirce, Charles S (1988) *El hombre, un signo*. Traducción de las obras completas, por José Vericat. Barcelona: Ed. Critica, Grupo editorial Grijalbo.
- ◆ Potrc, Marjetica (2003) *Urban Negotiation*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern.
- ◆ Rosenfeld, Lotty (1993) *Recovering Histories: Aspects of Contemporary Art in Chile since 1982*. New Jersey: Catálogo de la exposición en Zimmerli Art Museum, Rutgers State University.
- ◆ Tunga (1997) *Barroco de Lúrios*. Sao Pablo: Cosac y Naify Ediciones.
- ◆ Xibile Muntaner, Jaime (1995) *La situación posmoderna del arte urbano*. Medellín: Fondo editorial Universidad Nacional de Colombia.
- ◆ <http://www.oldenburgvanbruggen.com/>

